

Recenzja pracy doktorskiej p. Damiana Skowrońskiego

Wykonanie recenzji zostało zlecone przez Radę Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie pismem z dnia 6 grudnia 2021 roku.

Postępowanie prowadzone jest na podstawie ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku: Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021. poz. 478).

Pan mgr Damian Skowroński przedstawił do oceny pracę doktorską składającą się z dwóch komponentów:

1. CD – *Odszedł Pasterz od nas* – Damian Skowroński – *Improwizacje organowe na Wielki Post* (nagranie zrealizowane 5-7 lipca 2020 r., wyd. *Mediapixel*),
2. Opisu dzieła artystycznego: *Akompaniament liturgiczny i improwizacja organowa jako środki wyrazu artystycznego muzyki kościelnej*.

Praca doktorska została przygotowana i napisana pod kierunkiem dr. hab. Michała Sławeckiego, prof. UMFC oraz dr. hab. Michała Markuszewskiego.

Nagrana na zabytkowych organach firmy *Schlag&Söhne* z 1900 roku, usytuowanych w Kościele Ewangelicko-Reformowanym w Warszawie, płyta kompaktowa podzielona została na 12 ścieżek, na których znalazły się kolejno:

1. Pieśń – *Ogrodzie Oliwny*
2. Preludium
3. Trio-Adagio
4. Fuga
5. Pieśń – *Krzyżu Chrystusa*
6. Sonata – Allegro
7. Sonata – Andante
8. Sonata – Fuga
9. Sonata – Adagio
10. Sonata – Finale
11. Pieśń – *Odszedł pasterz od nas*
12. Epilog

Na organach gra Damian Skowroński, zaś pieśni przy jego akompaniamencie wykonuje 8-osobowy zespół wokalny *Sine titulo*, przygotowany przez Doktoranta.

Autorski zamysł płyty polega na połączeniu polskich pieśni kościelnych przeznaczonych na okres Wielkiego Postu z improwizacjami organowymi, realizowanymi w różnych stylach, które

nawiązując do innych pieśni wielkopostnych realizują wizję programową, przedstawiającą wybrane fragmenty opisu Męki Pańskiej i rozważania na temat symboliki Krzyża.

Program rozpoczyna się obrazem modlitwy Jezusa w Ogrójcu, przedstawiony pieśnią *Ogrodzie Oliwny*, po której następuje złożona z 3 członów improwizacja organowa w stylu niemieckiego baroku. Składają się nań: *Preludium*, oparte na melodii pieśni *Ludu, mój ludu, trio – Adagio*, którego kanwę stanowi pieśń *Ach, mój Jezu, jak Ty klęczysz* i fuga, wykorzystująca patopoję, retoryczną figurę, symbolizującą ból i cierpienie. Trzy części improwizacji mają za zadanie przeprowadzić słuchacza przez kolejne etapy Drogi Krzyżowej, zmierzającej ku Golgocie, na której Chrystus poniósł śmierć. Ścieżka 5, na której zarejestrowano pieśń *Krzyżu Chrystusa* stanowi niejako centrum nagrania. Krzyż, na którym umarł Zbawiciel, stał się na zawsze symbolem chrześcijan i chrześcijaństwa. Sekwencję śmierci Chrystusa podsumowuje I część improwizowanej w stylu romantycznym *sonaty*, opartej na pieśni *Oto Jezus umiera*.

Kolejne 4 części *sonaty* w swej pozamuzycznej, retorycznej wymowie nawiązują do kondycji i uczuć człowieka, za którego Chrystus oddał swe życie. Część *Andante*, to improwizacja na temat pieśni *Panie, Ty widzisz, krzyża się nie lękam*, fuga bazuje na melodii pieśni *Najdroższy Jezu, Adagio* cytuje pieśń *Dobranoc, Głowo święta*, zaś *finał*, poprzez zastosowanie odpowiednich środków muzycznych ma za zadanie, jak pisze autor: *wzbudzić u odbiorcy uczucie trwogi i rozpacz* [...] *wynikające z grzesznej natury człowieka*.

Po odśpiewanej przez zespół wokalny pieśni *Odszedł Pasterz od nas*, podsumowującej opis *Pasji*, następuje *epilog*, stanowiący modlitewną refleksję, której dominującymi elementami są żałoba i pokuta. Charakter tej kompozycji stanowi próbę odzwierciedlenia emocji, jakie towarzyszyły świadkom wydarzenia z Golgoty w okresie poprzedzającym Zmartwychwstanie Chrystusa. Umieszczenie tego fragmentu przywodzi na myśl finałowe części Bachowskich *Pasji*, które nie opisują *Rezurekcji*, lecz pozwalają w ciszy opłakiwać śmierć Zbawiciela.

Interesujące zestawienie wybranych przez Doktoranta pieśni bliskie jest porządkowi znanemu z barokowych *pasji*, w których istotną rolę odgrywają melodie chorałowe. W tym wypadku melodie pieśni nie wykorzystują jednak wyłącznie ich oryginalnych wersji wokalnych, ale stają się także bazą do realizacji kunsztownych improwizacji organowych.

Zestaw pieśni zawartych w nagraniu przedstawia się następująco:

1. *Ogrodzie Oliwny*
2. *Ludu, mój ludu*
3. *Ach, mój Jezu, jak Ty klęczysz*
4. *Krzyżu Chrystusa*
5. *Oto Jezus umiera*
6. *Panie, Ty widzisz, krzyża się nie lękam*
7. *Odszedł Pasterz od nas*

Wszystkie wymienione pieśni należą do grupy pasyjnych.

Przedstawione improwizacje organowe nawiązują stylistycznie do trzech nurtów muzyczno-historycznych: tryptyk (ścieżki 2-4) to improwizacje w stylu niemieckiego baroku, *sonata* (ścieżki 6-10) utrzymana jest w stylistyce francuskiego romantyzmu, zaś finałowy *epilog* (ścieżka 12) wykorzystuje techniki kompozytorskie charakterystyczne dla muzyki XX wieku.

W odniesieniu do struktury pracy, ocenie poddane zostaną jej poszczególne elementy.

1. Pomysł, ogólna koncepcja, zestawienie pieśni

Pomysł oraz ogólna koncepcja pracy p. Damiana Skowrońskiego wzbudzają moje głębokie uznanie. Szukając odpowiedzi na pytanie o to, jakie elementy miałyby odróżniać prace doktorskie realizowane w ramach kierunku muzyka kościelna od innych, prowadzonych w dyscyplinie sztuki muzyczne, otrzymuję ją właśnie w recenzowanej publikacji. Podobnej pracy nie jest bowiem w stanie zrealizować ani organista, ani dyrygent, ani wokalista, ani muzykolog, ani kompozytor, a jedynie muzyk, który wszystkie te elementy wykorzystuje w swej codziennej praktyce zawodowej, będąc zatrudnionym w kościele.

Podstawowe założenie pracy jest ze wszelkich miar imponujące. Przedstawienie kilku wielkopostnych pieśni kościelnych, ułożonych w taki sposób, by stanowiły spójny łańcuch kolejnych etapów *pasji* i ukazanie ich w formie mieszanej, wykorzystującej nie tylko śpiewy, ale także improwizacje na ich temat, jest pomysłem niezwykle oryginalnym. Jeśli dodać do tego poprawność, a nawet oryginalność akompaniamentu do pieśni, poprzedzonego interesującymi *interludiami* organowymi, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Doktorant wykazał się nie tylko wyjątkowo interesującą koncepcją, ale także dysponował wszelkimi niezbędnymi narzędziami do jej realizacji. Dawid Skowroński jest niezwykle utalentowanym i w pełni profesjonalnym organistą oraz improwizatorem, zna i rozumie liturgię, dostrzega miejsce i rolę muzyki w liturgii, a także potrafi odpowiednio dobrać śpiewy, którymi modli się wspólnota wiernych. Poza tym, umie pracować z wokalistami, ucząc ich odpowiedniej interpretacji tekstu muzycznego i słownego. Dodatkowo, jako twórca, z łatwością porusza się w różnych stylistykach muzycznych, począwszy od form wywodzących się z monodii (inspiracje zawarte w organowym *epilogu*), poprzez muzykę barokową i romantyczną, na XX-wiecznej skończywszy.

Być może praca Damiana Skowrońskiego była inspirowana twórczością kompozytorów epok minionych, a także osiągnięciami fonograficznymi wybitnych współczesnych muzyków. Nie przesądzając o tym jakimi wzorcami kierował się Doktorant i które są mu najbliższe, pewną analogię dostrzegam w konstrukcji wybranych form muzyki liturgicznej, tworzonych przez kompozytorów minionych epok, jak choćby barokowej *kantaty* czy *pasji*, w których element opracowania pieśni kościelnej jest kluczowy dla dramaturgii dzieła. Nie sposób także nie zauważyć pokrewieństwa z cyklicznymi organowymi opracowaniami melodii chorałowych, których twórcy barokowi byli prawdziwymi mistrzami. Pewną wskazówką dla własnych poszukiwań mogły być dla Doktoranta także współczesne nagrania symulacji uroczystych liturgii okresu renesansu i baroku, których tak wiele we współczesnej fonografii. Niezależnie jednak od tego, które wzorce były dla niego istotne, na uwagę zasługuje wyjątkowa pomysłowość i dalece indywidualne podejście do opracowywanego tematu. Nie bez znaczenia jest także zakorzenienie pracy w literaturze polskich pieśni kościelnych, co pozwoliło Doktorantowi spleść własny muzyczny pomysł z rzeczywistością liturgii Kościoła katolickiego w naszym kraju.

2. Akompaniament organowy

Akompaniament organowy opracowany został w 3 pieśniach, wykonywanych przez męski zespół wokalny. W opisie dzieła Doktorant szczegółowo omawia wykorzystane przez siebie sposoby akompaniowania kolejnych zwrotek każdej z kompozycji.

Rozpoczynająca płytę pieśń *Ogrodzie Oliwny* przedstawia 4 zwrotki, których tekst jest bardzo bogaty treściowo. Pomysł nagrania zwrotek 1-3, skoncentrowanych na opisie wydarzeń z Ogrójca, oraz ósmej, odnoszącej się do uczuć człowieka, winnego zdrady Chrystusa, daje pole do

zróznicowania akompaniamentu, w zależności od warstwy tekstowej kompozycji. Retoryczne odczytanie tekstu jest bardzo bliskie myśleniu stylistyką barokową, w której utrzymana jest pierwsza z 3 części omawianej płyty. Doktorant interesująco różnicuje akompaniament poszczególnych zwrotek, podkreślając odpowiednimi zwrotami harmonicznymi szczególnie frapujące zdania lub słowa. Dodatkowymi atutami akompaniamentu są zarówno wielobarwna rejestracja, figuracyjna rytmika, jak i operowanie *cantus firmus*, przeprowadzanego przez różne głosy.

Moje zastrzeżenia dotyczą jednak kilku innych elementów:

1. Brak jednolitości tempa wstępu do pieśni z tempem samej pieśni, wykonanej wyraźnie wolniej niż wstęp. Taka niefrasobliwość stoi w sprzeczności z jedną z podstawowych funkcji przygrywki, którą jest podanie tempa pieśni wykonywanej z ludem, o czym zresztą autor pisze interesująco w swej pracy.
2. Frazowanie zwrotek zapisanych w takcie dwudzielnym: w zastosowanym tempie wykonanie utworu zapisanego w takcie 4/4 bliskie jest myśleniu *alla breve* (półnuta = ok. 110). Frazowanie dwutaktowe sprawia więc wrażenie „dobierania” oddechu co takt. Zbyt częsty oddech nie koresponduje dobrze z narracją tekstu, który podzielony został na zbyt krótkie odcinki: Ogrodzie Oliwny – widok w tobie dziwny – widzę Pana mego – na twarz upadłego.
3. Zakończenie ostatniej zwrotki, połączone ze zwolnieniem zostało dodatkowo podkreślone wznoszącym kierunkiem linii melodycznej akompaniamentu, połączonym z gradacją dynamiki, co w konsekwencji powoduje zaakcentowanie ostatniej sylaby tekstu, obce zarówno jego prozodii, jak i zasadzie oparcia na sylabach akcentowanych.

Akompaniament pieśni *Krzyżu Chrystusa*, usytuowanej w centrum płyty, pozostawia znacznie lepsze wrażenie. Tempa wstępu i pieśni są jednolite i uporządkowane, harmonika logiczna i naturalna, rejestracja zaś, choć nie tak zróznicowana jak poprzednio, zdaje się dobrze korespondować z charakterem pieśni. Konsekwentne jest także frazowanie. Jedyne, czego nie potrafię zaakceptować, to, po raz kolejny, zbyt duże zwolnienie w finale ostatniej zwrotki, połączone z efektem *crescendo*, prowadzonego aż do ostatniej sylaby. I choć częściowym usprawiedliwieniem wydaje się tu sam tekst, mówiący o „naszym zwycięstwie” to jednak takie budowanie napięcia brzmi, w moim odczuciu, nienaturalnie, a nawet agresywnie, stojąc w sprzeczności z romantycznym charakterem prezentowanej muzyki.

Finałowa pieśń *Odszedł Pasterz od nas*, autorstwa ks. Wojciecha Lewkowicza poprzedzona została rozbudowanym, utrzymanym w ciemnych barwach i niskim rejestrze wstępem organowym, który niezwykle obrazowo wprowadza słuchacza w klimat tego głęboko poruszającego utworu. Nowoczesna, dysonansowa harmonika akompaniamentu w połączeniu z nieustannie repetowaną nutą pedałową przywodzi na myśl *marcia funebre*, jakże adekwatnego do tekstu i wyrazowości kompozycji. Prezentowany akompaniament pomaga w śpiewie, a dodatkowo brzmi logicznie i konsekwentnie. Warstwa harmoniczna nie narzuca się i w sposób naturalny podąża za tekstem. Nie bardzo rozumiem jedynie użycia mocno dysonującego współbrzmienia na słowie „lud” w III zwrotce pieśni. Przeszkadza mi także nadmierne zwolnienie przy ostatnim powtórzeniu refrenu, niemożliwe chyba do zrealizowania w przypadku śpiewu wspólnoty wiernych, której zespół wokalny jest tu, jak rozumiem, jedynie odpowiednikiem.

3. Improwizacje organowe

Trzy bloki improwizacyjne charakteryzują się zróznicowaną formą i stylem muzycznej wypowiedzi.

Pierwszy z nich (ścieżki 2-4) stanowi *tryptyk*, nawiązujący do formy barokowej, rozpoczynającej się od majestatycznego *preludium*, po którym następuje spokojne *trio*, całość zaś kończy 4-głosowa *fuga*. Dwa pierwsze elementy oparte zostały na pieśniach wielkopostnych, element ostatni – *fuga*, choć nie cytuje konkretnej melodii, w swym charakterze nawiązuje do utworów opracowywanych wcześniej. Opis Doktoranta bardzo szczegółowo charakteryzuje strukturę formy, a także sposoby opracowania poszczególnych pieśni, rodzaje tematów i kontrapunktu i rejestrację. Czytelnik nie ma więc wątpliwości, iż wykonawca zna i rozumie wszystkie najistotniejsze dla epoki baroku sposoby realizacji instrumentalnego dzieła muzycznego. Improwizowana muzyka brzmi bardzo atrakcyjnie. Słuchając *tryptyku* mam poczucie przejrzystości, a także swobodnego panowania nad warstwą techniczną kolejnych opracowań. Inwencja twórcza Autora wzbudza uznanie, mimo, iż niektóre z rozwiązań harmoniczných, szczególnie w części *trio*, brzmią nieco zaskakująco. Ważne jednak, że zasadniczo nie wychodzą one poza kanon barokowego schematu. Finałowa *fuga*, oparta na chromatycznie zbudowanym temacie pełna jest spokoju i dostojeństwa, a proporcje poszczególnych jej członów wydają się odpowiednie. Następstwo tonalne kolejnych ogniw tryptyku (e-moll – G-dur – e-moll z pikardyjską tercją na końcu) jest typowe dla formy barokowej, której istotnymi cechami są przewidywalność i porządek.

Odmiennej charakter ma 5-częściowa *sonata*, według koncepcji Autora nawiązująca do organowej muzyki francuskiej XIX wieku. Rozpoczynające ją *Allegro* bazuje na melodii pieśni *Oto Jezus umiera*. Pierwszy odcinek melodii słyszalny jest w trakcie całego utworu. Towarzyszące mu figury akompaniujące (zwykle w głosach niższych), poprzez swą intensywność, sprawiają wrażenie uporczywego *ostinato*, którego zastosowanie dobrze służy zwartości formy i wewnętrznej narracji. Mimo to, słuchając tego fragmentu nie mam poczucia charakterystycznego dla muzyki romantycznej narastania napięcia. Brzmi on nieco statycznie, czego nie jest w stanie zmienić nawet dodanie w końcowej sekwencji głosu *Trompeta 8'*. Być może wynika to ze stosunkowo niewielkiego urozmaicenia warstwy harmoniczných, która wydaje się być nazbyt konwencjonalna, lub małego zróżnicowania agogiki.

Znacznie swobodniejsze wydaje się wykonanie kolejnej części – *Andante*. Jej początkowy fragment interesująco wprowadza w świat romantycznych barw i kolorów, nie tylko zresztą poprzez piękną rejestrację, ale także interesujące zwroty harmoniczných. Wydzielone w dalszym przebiegu utworu dwie melodie sopranowe łagodnie splatają się z akompaniamentem, zaś uspokojenie w zakończeniu w naturalny sposób doprowadza do nieco kontemplacyjnej *fugi*. Ukryta w gęstwinie dźwięków melodia pieśni *Panie, Ty widzisz, krzyża się nie lękam* dobrze koresponduje z jej retoryczną wymową, odnoszącą się przede wszystkim do uczuć człowieka, poszukującego Boga w obrazie krzyża, na którym poniósł on męczeńską śmierć.

Wykorzystanie protestanckiej melodii Johanna Crügera – *Herzlibster Jesu* – która staje się tematem *fugi*, konstruowanej jako kolejna część, wprowadza pewien dysonans. Choć oczywiście rozumiem, iż francuska stylistyka całej kompozycji jest w tym wypadku nieco umowna, melodia niemieckiej pieśni brzmi tutaj raczej obco. Nie wiem więc, czy wybór tej właśnie pieśni był dostatecznie przemyślany. Samo opracowanie *fugi* zasługuje jednak na uznanie, kolejne głosy wprowadzane są naturalnie, zaś prosty kontrapunkt uzupełnia jej rytmikę i wewnętrzną motorykę. Żarliwe *stretto* bardzo pięknie natomiast doprowadza do ostatniego pokazania tematu w głosie basowym, któremu towarzyszy zastosowanie techniki augmentacji.

Kolejny człon *sonaty* – *Adagio* – wprowadza, po raz pierwszy w prezentowanej kompozycji metrum trójdzielne, co jak pisze Doktorant, ma uzasadnienie w werbalnej stronie pieśni, na której został on oparty, rozpoczynającej się od słów *Dobranoc, głowo święta*. Kotysankowy charakter utworu może być kojarzony ze snem Chrystusa, a także uspokojeniem i wyciszeniem po jego śmierci. Na

szczególną uwagę zasługuje strona brzmieniowa kompozycji, z wyjątkowo szlachetnie rejestrowanym i prowadzonym głosem *cantus firmus*. Spokój i „niebiański” klimat, stworzony przez wykonawcę, bardzo dobrze służy odbiorowi kompozycji, która mimo iż nieproporcjonalnie długa, nie powoduje u słuchacza spadku napięcia, ani tym bardziej nie nuży.

Toccatowy charakter *finatu* wywołuje wiele skojarzeń z kompozycjami najwybitniejszych mistrzów francuskiego symfonizmu organowego XIX wieku (chyba nie jest przypadkiem podobieństwo melodii wprowadzonej w głosie basowym do *Toccaty* L. Boëllmanna). Dotyczą one głównie zastosowanej techniki, bazującej na figuracji głosów manuału oraz stosującego rytm punktowany głównego tematu rozwijanego w pedale. Kompozycja rozpoczyna się nieco statycznie, tempo utworu sprawia wrażenie zbyt spokojnego. W zasadzie, mimo zastosowania różnorodnych figuracji, statyczny charakter obecny jest na przestrzeni całego utworu. Pewne ożywienie, głównie ze względu na wznoszącą melodykę, wprowadza jedynie *coda*. Całość pozostaje jednak w moim odczuciu nazbyt patetyczna i dostojna, co oczywiście, w odniesieniu do wielkopostnego charakteru kompozycji może być także jej walorem.

Niezależnie od przedstawionych uwag krytycznych z satysfakcją przyjmuję fakt, iż Doktorant przedstawił skomplikowaną i wielowątkową, a także wyjątkowo rozbudowaną formę symfoniczną, czyniąc to w sposób odpowiedzialny, a co najważniejsze atrakcyjny od strony brzmieniowej. Pamiętając, że całość jest improwizacją, chylę czoła przed inwencją twórczą i umiejętnościami młodego muzyka kościelnego.

Trwający blisko 6 minut *epilog* pozostawia wykonawcy najwięcej swobody, przez co jego wyobraźnia twórcza może pozostać absolutnie nieskrępowaną. Służy temu nie tylko otwarta forma kompozycji, ale także nowoczesny język brzmieniowy, wolny od jakiegokolwiek konwenansu. Na uwagę zasługuje przemyślana stylizacja utworu, nawiązującego także do muzyki dawnej. Puste współbrzmienia pięknie korespondują z ascetyczną w charakterze linią melodyczną pieśni *Odszedł Pasterz od nas*. Dodatkowym walorem kompozycji jest wyjątkowo barwna rejestracja instrumentu, dzięki której głosy wysokie i niskie brzmią bardzo kompatybilnie.

4. Poprawność wykonania wokalnego pieśni

Trzy pieśni wielkopostne: *Ogrodzie Oliwny*, *Krzyżu Chrystusa* oraz *Odszedł pasterz od nas* wykonane zostały przez ośmioosobowy zespół męski, który zastępuje tu wspólnotę wiernych, zgromadzonych w kościele. I choć plastyczności niewielkiego zespołu nie da się porównać ze śpiewem ogółu wiernych, dzięki nagraniu słuchacz ma możliwość zapoznania się z koncepcją autora wykonania, dotyczącą m. in. tempa, dynamiki, akcentacji, a także innych elementów interpretacji pieśni.

Przygotowany i prowadzony przez Doktoranta zespół sprawia pozytywne wrażenie. Jednorodność głosów, wspólny oddech, odpowiednia narracja, to wszystko cechy, które pozwalają słuchać nagranych utworów z dużą przyjemnością. Wskazane wcześniej mankamenty, dotyczące głównie nadmiernych zwolnień i zgłośnień końcówek pieśni, a także zbyt częstych oddechów w jednej z pieśni są uwagą skierowaną w stronę prowadzącego. Zespół wiernie podąża za jego koncepcją. Osobiście przeszkadza mi w jego śpiewie jedynie nieco zbyt siłowa intonacja wysokich dźwięków (np. w pieśni *Ogrodzie Oliwny* na słowach: *tęskność, smutek, krwawy pot...* i w analogicznych miejscach w kolejnych zwrotkach). Zbyt wysokie dla niektórych śpiewaków partie wykonywane są naturalnym głosem (bez stosowania *falsetu*), co powoduje pewne przerysowanie i chwiejność intonacyjno-barwową.

Z aprobatą natomiast odbieram ogromne zaangażowanie śpiewających i bardzo dobrą dykcję, sprzyjającą dobremu zrozumieniu tekstu poszczególnych pieśni.

5. Spójność nagrania z opisem dzieła

Przedstawiony przez Doktoranta opis dzieła artystycznego jest w pełni kompatybilny ze zrealizowanym przez niego nagraniem płytowym. Stanowi zatem dopełnienie dzieła, które samo w sobie nie zawiera żadnego załącznika tekstowego. Kolejne rozdziały opisu przedstawiające: informacje ogólne, koncepcję tematyczną i programową, rozważania na temat sytuacji muzyki kościelnej w Polsce, opis muzyczny kolejnych kompozycji oraz bibliografię, wraz z dołączoną CD są dowodem na kompleksowe podejście Doktoranta do omawianego tematu. Podobnie rzecz ma się ze strukturą opisu oraz zastosowaną metodologią, bazującą głównie na analizie oraz uwagach wykonawczych, dotyczących prezentowanej muzyki.

6. Uwagi dotyczące treści opisu dzieła artystycznego

Mimo, iż strona formalna przedstawionego opisu wydaje się spójna i kompletna, moje wątpliwości wzbudzają niektóre zawarte w nim zapisy. Część uwag dotyczy uchybień o charakterze formalnym lub stylu wypowiedzi. W stosunku do niektórych zapisów mam jednak poważniejsze zastrzeżenia. Niektóre wydają mi się także, w przypadku pracy doktorskiej, nie na miejscu.

Stosunkowo krótki (30 stron) opis dzieła artystycznego koncentruje się zasadniczo na wyjaśnieniu metod i technik zastosowanych przy wykonaniu poszczególnych pieśni lub opartych na nich improwizacjach. W tej części opisu pracy brakuje mi jednak co najmniej dwóch elementów:

1. Podania pełnych tekstów pieśni, co jest powszechną praktyką w przypadku płyt z muzyką wokalną. Choć wyraźny śpiew zespołu wokalnego pozwala dobrze zrozumieć treść każdej pieśni, dodanie zapisanego tekstu stanowiłoby istotny walor pracy. Ponadto uważam, iż cennym byłoby dodanie tekstu także tych pieśni, których melodie wykorzystane zostały w nagraniu wyłącznie w formie organowych improwizacji. Autor pracy odnosi się często do ich strony werbalnej, dobrze byłoby zatem mieć je przed oczami w trakcie słuchania nagrań.
2. Zawarcia większej liczby informacji źródłowych na temat wykorzystywanych w pracy pieśni, czasu ich powstania, stylistyki, nazwiska autorów tekstu i melodii (jeśli są znani) itp. Strzępy tego typu informacji, choć przemyślane niekiedy przez Autora, nie są w stanie zastąpić uporządkowanego i źródłowego opracowania, które w przypadku pracy doktorskiej powinno być normą.

Z innych, znacznie bardziej szczegółowych uwag wymienię tylko niektóre:

Str. 19 – *Jest to czterogłosowa fuga oparta na swobodnym temacie, który jest patopoją....* – temat nie może być patopoją (patopoja nie jest przecież melodią), może jedynie wykorzystywać tę figurę retoryczną. Niezrozumiałym jest także określenie „swobodny temat” w tak ścisłej formie, jaką jest fuga;

Str. 21 – *W celu zwiększenia wartkości narracji muzycznej temat omawianej części operuje metrum parzystym...* – określenia: wartkość narracji i rodzaj metrum nie mają ze sobą zbyt wiele wspólnego;

Str. 29 – *W refrenie kończącym utwór następuje uspokojenie narracji poprzez zastosowanie wolniejszego tempa harmonicznego* – nigdy nie spotkałem się z podobnym określeniem, nie rozumiem co ono oznacza;

Str. 30 – *samo nagranie było cennym doświadczeniem, gdyż obfituje w wiele refleksji i przemyśleń* – zapis ten pozostaje dla mnie zagadkowy.

Co najmniej w cudzysłowie powinny zostać zapisane wyrażenia ze strony 21: *wrażenie harmonicznego ciernistości*, 23: *pojawiają się ciężkie w półnuty*. Nie jestem też pewny czy *polska tradycja może wykształcić ogromny skarbiec pieśni kościelnych* (str. 4), lub czy krzyż, na którym umarł Chrystus, można określić mianem „narzędzia, na którym dokonana została zbawcza ofiara”. Zdziwienie budzi też określenie (choć zapisane w cudzysłowie) liturgicznego wykonania pieśni „koncertowym” (str. 9), a także liturgii, jako naturalnego „środowiska” pracy organisty (str. 10).

Największe moje zastrzeżenia budzi jednak punkt 4 opisu (str. 8 – 12), zatytułowany: *Sytuacja muzyki kościelnej w Polsce*. Już sam tytuł sugeruje, iż czytelnik będzie miał do czynienia z dogłębną rozprawą, opisującą stan muzyki kościelnej w naszym kraju. W rzeczywistości zapisy, które znalazły się w pracy sprawiają wrażenie bardzo subiektywnego wyboru niektórych elementów, na które zwrócił uwagę w swej praktyce zawodowej autor pracy. Na stronie 10 pisze on: *jednym z celów mojej rozprawy doktorskiej jest próba analitycznego oraz artystycznego zbadania zagadnienia akompaniamentu liturgicznego, szczególnie jego dotychczas nieeksplorowanych obszarów*. Mimo ambitnego założenia, nie zauważyłem jednak w pracy tego typu działania. Zauważyłem natomiast, iż jego miejsce zajęło kilka bardzo krytycznych uwag, odnoszących się do miejsca, jakie akompaniament liturgiczny i improwizacja zajmują w praktyce zawodowej organistów i jak małe zainteresowanie budzą one u rządców kościołów. Choć z pewnością opisane przez autora traktowanie muzyki kościelnej może być sumą jakichś konkretnych doświadczeń, zbyt uogólnienia wzbudzają moją szczerą dezaprobatę. Nie wiem też, czy przedstawiona praca jest odpowiednim miejscem na ich prezentację w takiej formie.

Akompaniament organowy bywa (według Autora) zagadnieniem często marginalizowanym, jego wartość artystyczna jest niedoceniana, a nawet podważana i deprecjonowana. Ze względu na jego praktyczne zastosowanie często pomijana zostaje warstwa artystyczna, która bywa uznawana (świadomie, bądź nieświadomie) za niepotrzebną. W obliczu dziesiątków znakomitych opracowań akompaniamentu organowego, które ukazały się drukiem na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci, a także ogromnej liczby doskonale wykształconych organistów kościelnych, dla których autorski akompaniament liturgiczny i improwizacja są podstawowym narzędziem pracy, podobne sformułowania uważam za niestosowne nadużycie. Podobnie zresztą jak i inne: realizacja (pracy muzyka kościelna) często bardziej zależy nie od organisty, lecz od przewodniczącego liturgii, który nie zawsze wykazuje się zrozumieniem muzycznego piękna. Zdanie to uważam za oczywisty banał. Tezę taką bowiem w zestawieniu z indywidualnymi doświadczeniami organistów równie łatwo obronić, jak i obalić.

I jeszcze kilka innych określeń, które trudno pozostawić niezauważonymi: *nagminne nieprzygotowanie liturgii, stale panujący muzyczny chaos i zamieszanie, brak jakichkolwiek potrzeb estetycznych, mikrofonizacja wszelkich miejsc kultu religijnego to tylko niektóre z czynników, które wpływają na brak potrzeb muzyczno-liturgicznych u młodych ludzi* (pisownia oryginalna). *Organy jako instrument, który dodaje celebracjom odpowiedniego charakteru (blasku i powagi), odchodzą w zapomnienie, ustępując miejsca scholom, chórkom i zespołom wykonującym muzykę w duchu rozrywkowym. To co zgodne z tradycją Kościoła i co powinno zajmować poczesne miejsce (śpiew gregoriański, muzyka organowa, muzyka polifoniczna) staje się niepotrzebne, bądź ze względu na zwyczaj, odbierane jako wymuszony dodatek*.

W obliczu tak radykalnych opinii należy chyba zadać pytanie o zasadność i skuteczność działań setek, jeśli nie tysięcy osób, muzyków kościelnych i duchownych, którzy na przestrzeni ostatnich dekad, ale także wcześniej, robili bardzo wiele, by muzyka kościelna wykonywana była w polskich świątyniach na odpowiednim poziomie i na dobrych instrumentach, a także troszczyli się, by mniej zaawansowani organiści mogli korzystać z możliwie najlepszych harmonicznym opracowań.

Podsumowanie

Przedstawiona do oceny praca doktorska Pana Damiana Skowrońskiego jest dziełem pionierskim. Od niedawna bowiem kierunek muzyka kościelna stwarza możliwości studiowania na studiach I i II stopnia, a także doktoryzowania. Zaprezentowany w pracy opis kondycji muzyki kościelnej w naszym kraju, choć w moim odczuciu nazbyt przejawiony i niepotrzebnie uogólniający pewne niekorzystne zjawiska, jest jednocześnie dowodem na to, jak bardzo leży Doktorantowi na sercu społeczny odbiór muzyki kościelnej i jak ważne miejsce zajmuje ona w jego osobistych zawodowych planach. Nieco przewrotnie można więc powiedzieć, iż od tak zmotywowanych muzyków oczekiwać można działań zmierzających do tego, by kondycja muzyczna polskich świątyń ewoluowała w jak najlepszym kierunku.

Oryginalna koncepcja dzieła artystycznego, a także jego poziom wykonawczy wystawiają Doktorantowi jak najlepsze świadectwo, pozwalając dostrzec w nim w pełni ukształtowanego muzyka, którego wiedza, kwalifikacje i kompetencje zasługują na uznanie. Dołączony do pracy opis dzieła artystycznego jest ważnym i merytorycznie cennym elementem uzupełniającym.

Konkluzja

Podsumowując uznaję zatem, że recenzowana praca spełnia bez zastrzeżeń wymagania art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021. poz. 478), a tym samym wnioskuję o nadanie p. Damianowi Skowrońskiemu stopnia naukowego doktora.